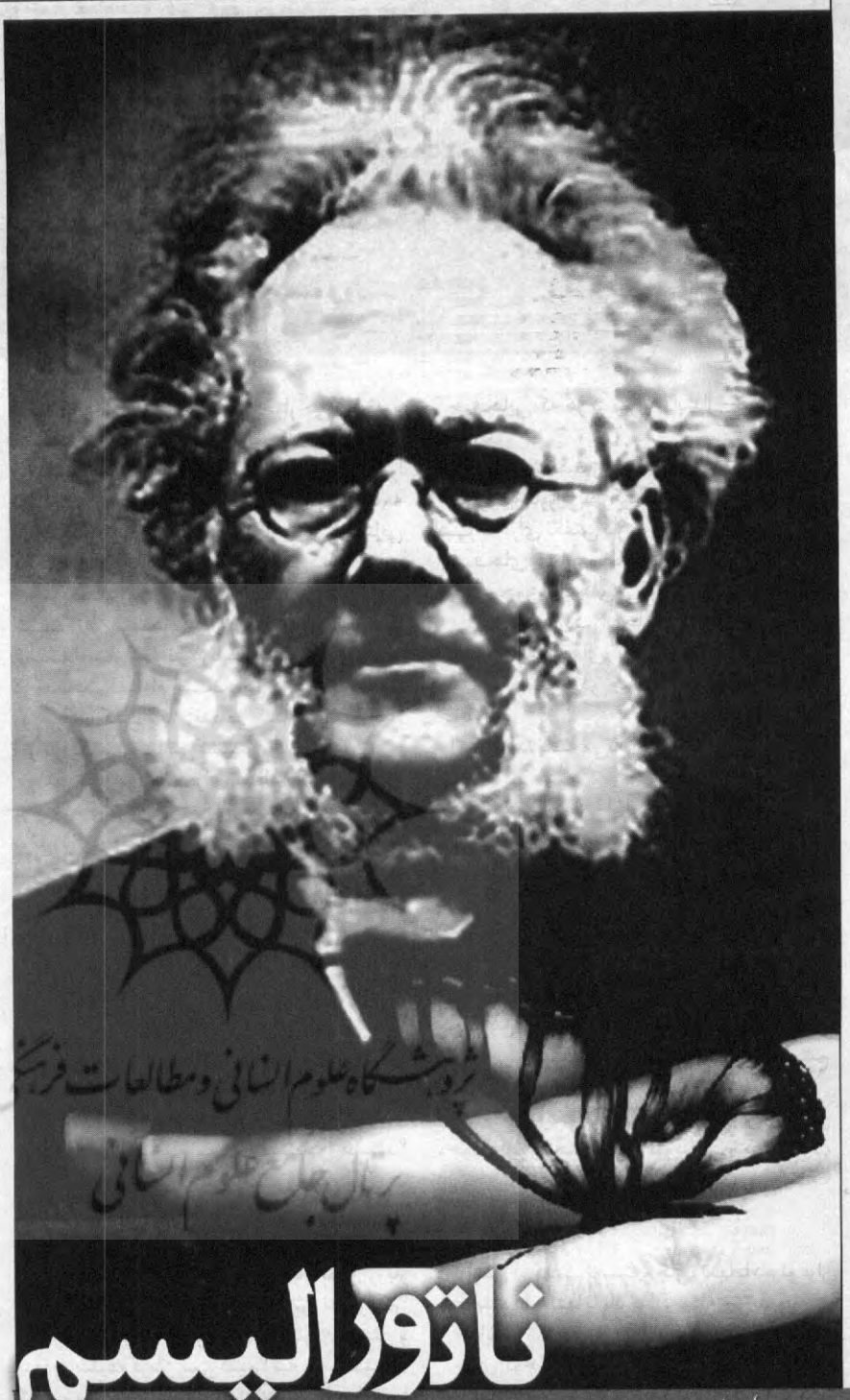


ناتورالیسم در تئاتر ایبسن

مقاله

دکتر احمد کامیابی مسک
عضو هیئت علمی دانشگاه تهران

«...من مانند شما کلمهٔ ناتورالیسم را مسخره می‌کنم اما با وجود این، آن را تکرار خواهم کرد، زیرا به هرچیز باید اسم تازه‌ای داد تا مردم آن را تازه تصور کنند.»

امیل زولا

برای اینکه به ناتورالیسم در آثار ایبسن بپردازیم لازم می‌دانم ابتدا دربارهٔ ناتورالیسم توضیحاتی بدهیم و جریان‌های ادبی زمان ایبسن را در اروپا بررسی کنیم. ناتورالیسم، به عنوان مکتب ادبی و هنری در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، ابتدا در فرانسه به وجود آمد و سپس در سایر کشورهای اروپایی، گسترش یافت. بنابراین، این مکتب در تقابل مکتب‌های پیشین خود، یعنی کلاسیسم و به‌خصوص رمانتیسم، به ظهور پیوست و البته که دنبالهٔ مکتب رئالیسم است و بعضی آن را مکتب رئالیسم افراطی، نامیده‌اند. رمانتیک‌ها و به‌خصوص ویکتور هوگو، اولین کسانی بودند که تصمیم گرفتند هنر را عمومی کنند و از شرح عواطف و احساسات انسانی، که قبلاً فقط در قالب فردسان‌های خدا و نیمه‌خدا و پادشاهان و اشراف، بیان می‌شد، دست بردارند و به شخصیت‌هایی بپردازند که از میان مردم کوچه و بازار انتخاب کرده بودند و ماجراهای حوادث زندگی آن‌ها با واقعیت‌های زمان آن‌ها، بیشتر هم‌خوانی داشت و نزدیک‌تر بودند و در نتیجه شرح زندگی آن‌ها برشی از زندگی تماشاگران عادی بود. البته برای این کار دلیلی وجود داشت: انقلاب کبیر فرانسه به وقوع پیوسته بود و با شعار برادری، برابری، آزادی، دیگر هنر در انحصار درباریان و اشراف نبود و مردم عادی نیز می‌توانستند از زیبایی

آن بهره‌مند شوند. در نتیجه انواع مختلف تئاتر یونان و تئاتر کلاسیک، جای خود را به درام رمانتیک دادند.

نویسندگان رئالیست از رمانتیک‌ها، پیش‌تر رفتند و سعی کردند فقط به ثبت واقعیت‌های اجتماع و رفتار انسان‌ها بپردازند. آثار آن‌ها مبتنی بر مشاهدهٔ دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل آن‌ها و تشریح و تجسم آن‌ها بود. مشهورترین و بهترین رمان رئالیست *مادام بواری*، اثر گوستاو فلوبر است که موضوع آن واقعاً در فرانسه اتفاق افتاده و فردسان‌های آن، آدم‌های طبیعی و عادی هستند که هیچ‌گونه تخیلی در آفریدن آن‌ها، دخالت نداشته است. قدرت فلوبر، در مشاهده و ثبت حقایق زندگی به چشم می‌خورد. البته او موقعیت‌ها را انتخاب کرده و از شرح جزئیات عادی و مبتذل، خودداری کرده و به فردسان‌هایش مانند مثال‌های واقعی‌شان در اجتماع، زندگی بخشیده است.

جالب است که نظر فلوبر را دربارهٔ رمان‌نویس‌های قبل از خودش بدانیم. از نظر او «آنان‌که هیجان‌های خود را در آثارشان وارد می‌کنند، شایستهٔ نام هنرمند واقعی نیستند. همه آن‌هایی که برای شما از عشق‌های ناکامشان، از قبر مادرشان، از پدرشان یا خاطرات مقدسشان، صحبت می‌کنند، یادگارها را می‌بوسند، در ماهتاب گریه می‌کنند، به دیدن بچه‌ها، از فرط محبت هذیان می‌گویند و در برابر اقیانوس، غرق خیال می‌شوند، همه از یک قماش‌اند: دلقک‌اند! دلقک! معرکه‌گیرانی هستند که برای به دست آوردن پول و شهرت، قلب خود را به دست گرفته‌اند.»[1]

بسیاری از منتقدان فلوبر را پیش‌کسوت و جزء اولین ناتورالیست‌ها می‌دانند. اما رهبر و سردستهٔ ناتورالیست‌ها، بدون تردید امیل زولا (۱۸۴۰-۱۹۰۲) نویسندهٔ مشهور فرانسوی است.

و اما ناتورالیسم چیست؟

ناتورالیسم، در مفهوم فلسفی، به آن رشته از روش‌های فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت است و هرگز طبیعت را آلتی در دست نظم بالاتری نمی‌شناسد. از نظر ادبی، بیشتر به تقلید دقیق و موبه‌موی طبیعت گفته می‌شود، یعنی وصف‌زیبایی‌های طبیعت فیزیکی، مانند کوه و دشت و گل و گیاه، بدون در نظر گرفتن زشتی‌های آن.

بنابراین، طبیعت‌گرایی در فلسفهٔ قدیم به معنایی به کار می‌رفت که ماده‌گرایی، لذت‌جویی و هرگونه دین‌گریزی را، دربر می‌گرفت. در قرن هجدهم، «اولباک»، دانشمند فرانسوی، طبیعت‌گرایی را مقوله‌ای فلسفی که انسان را صرفاً ساکن جهانی از پدیده‌های قابل درک و تهی از نیروهای متعالی ماورای طبیعی یا الهی است، می‌دانست. دیدرو نوشته است: «طبیعت‌گرا، کسی است که خدا را قبول ندارد و به جوهر مادی معتقد است.» در جایی دیگر می‌گوید: «ناتورالیست‌ها کسانی هستند که وظیفه‌شان، مشاهده دقیق طبیعت و تنها مذهبشان طبیعت است.» او نمی‌توانست بهتر از این، حرکت سیر فکری‌اش را توصیف کند؛ او هم مثل همهٔ فلاسفه که تمایل دارند طبیعت و انسان را با استدلال بر داده‌های تجربه‌شده با رد ماوراءطبیعت توضیح دهند، به نوعی ماده‌گرایی «پانته‌ایست» رسیده بود.

در فرهنگ زبان فرانسه، *لیتره*، ناتورالیسم را «نظام فکری کسانی که همهٔ علل غایی را در طبیعت می‌یابند.» معنا کرده است. بنابراین با وجود اینکه معادلهٔ قدیمی طبیعت‌گرایی، مساوی است با ماده‌گرایی، در صد سال گذشته دستخوش تغییرات زیادی شده معنای اولیه لغت، هنوز از اذهان خارج نشده و هنوز تناسب خود را جنبشی هنری که بیشترین اهمیت را به اشیای ملموس جهان مرئی می‌داد، از دست نداده است.

در اوایل قرن نوزدهم، اشتیاق رمانتیک‌ها، به طبیعی بودن و خودانگیختگی، و عشق شاعران به طبیعت انگیزهٔ نیرومند تازه‌ای برای مطالعه فراهم آورد. این تصور پدید آمد که دنیا، موجود زنده واحدی است، مرکب از جانوران و گیاهان و ستارگان و سنگ‌هایی که، همگی در حیات عالم مشارکت دارند. این تصویر عملاً با تشویق انسان به مشاهده و تحلیل پدیده‌های طبیعی برای پی بردن به ساز و کارشان، به‌طور غیرمستقیم به رشد علوم و نوظهور کمک کرد. با رشد حیرت‌انگیز علوم طبیعی در اوایل قرن نوزدهم، و به‌ویژه به کمک لامارک (۱۷۴۴-۱۸۲۹) و کوویه دانشمندان فرانسوی (۱۷۶۹-۱۸۳۲) ارتباط تحقیرآمیز پیشین، اصطلاحات طبیعت‌گرایی و «طبیعت‌گرا» با الحاد و لذت‌جویی اندکی سست شد و پیوند با پژوهش‌های علمی برای آن‌ها، حیثیت تازه‌ای به ارمغان آورد.

در کنار کاربردهای فلسفی و علمی پیوسته به آن‌ها، واژهٔ طبیعت‌گرا، کاربرد دیگری هم داشت. در هنرهای تجسمی، از قرن هفدهم به بعد نقاش طبیعت‌گرا، نقاشی بود که موضوع‌های تاریخی، اساطیری یا تمثیلی را دست‌مایهٔ کارش قرار نمی‌داد، بلکه می‌کوشید تقلیدی حتی‌الامکان دقیق از شکل‌های (فرم‌های) موجود در طبیعت را، بر بوم بنشاند.

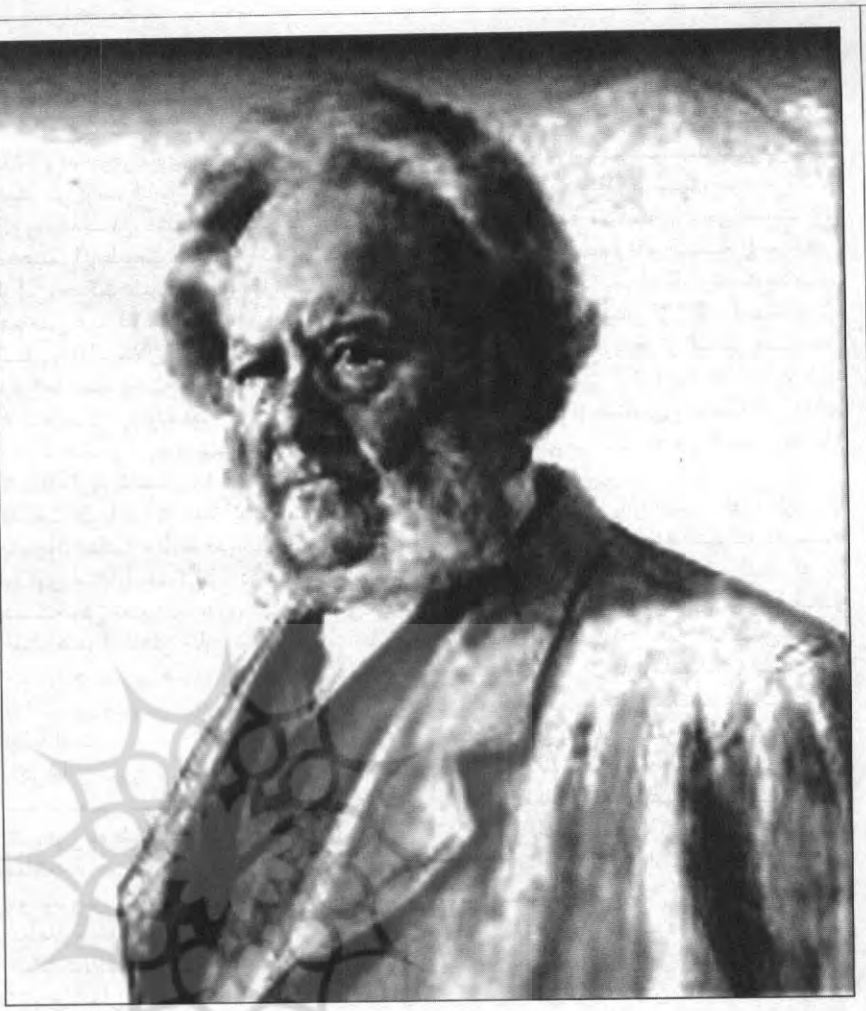
در قرن نوزدهم، بودلر می‌نویسد: «مکتب‌گرایی مدعی است که هنر بیانگر زندگی در همهٔ اشکال و درجات آن است و تنها هدفش بازآفرینی طبیعت در اوج قدرت و شدت آن می‌باشد.»

این آرمان، بر واقع‌گرایی تقلیدی (بازآفرینی طبیعت) مبتنی است، ولی در جملهٔ آخر افزوده‌ای هست (در اوج قدرت و شدت آن) که جایی هم برای سهم هنرمند باقی می‌گذارد. خواه در انتخاب لحظهٔ ترسیم، خواه در شیوهٔ آن. تقریباً همهٔ منتقدان، بدون استثناء دو اصطلاح رئالیسم و ناتورالیسم را مترادف یا لااقل در کنار یکدیگر به کار برده‌اند، صرف‌نظر از اینکه نوشته‌هایشان قرار بوده است دربارهٔ رئالیسم باشد یا درباره ناتورالیسم. بعضی حتی امپرسیونیسم را در کنار آن‌ها گذاشته‌اند. شاید اشتباه بعضی از منتقدان و نویسندگان ما نیز، از آنجا ناشی می‌شود و ناتورالیسم را به جای رئالیسم به کار می‌برند.

البته ناتورالیسم با رئالیسم تفاوت دارد، ولی مستقل از آن نیست. وجه مشترک رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها این باور بنیادین است که هنر اساساً عبارت است از بازنمایی عینی و تقلیدی واقعیت خارجی (در تقابل با تبدّل ذهنی و خیالی واقعیت، در کار رمانتیک‌ها) است.

ناتورالیسم، به عنوان مکتب، عبارت است از، تلاش برای به کار بستن یافته‌ها و روش‌های علمی قرن نوزدهم در ادبیات. این خویشاوندی با علم را ناتورالیست‌ها، صریحاً مورد تأکید قرار می‌دادند. چنان‌که از تعریف پل آلکسی، نزدیک‌ترین پشتیبان امیل زولا آشکار است، ناتورالیسم «یک روش اندیشیدن، دیدن، تعقل کردن، مطالعه کردن، آزمودن، یک نیاز به تحلیل کردن برای پی بردن، نه یک سبک نگارش خاص» است. پس ناتورالیست‌ها از علوم و از طریق فلسفه‌ای که خود بسیار آمیخته به اندیشهٔ علمی بود، تصور خاصی از انسان را که خواهان بیان آن در تألیفاتشان بودند، استخراج کردند. فرضیات زیست‌شناسی و فلسفی آن‌ها، ایشان را از رئالیست‌ها متمایز می‌سازد.

زولا و پیروانش معتقد بودند که هنر و ادبیات باید جنبهٔ علمی داشته باشد و کوشیدند که روش تجربی و جبر علمی را در ادبیات رواج دهند. این مکتب حدود ده سال از ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰ بر ادبیات اروپا، حاکم بود و تأثیر آن بر آثار نویسندگان قرن بیستم آشکار است. زولا، معتقد بود که رمان‌نویس باید دانشمند باشد و بر علوم زمان خود احاطه داشته باشد و ادعا می‌کرد که رمان علمی می‌نویسد. او و پیروانش، رفتار هنجار و ناهنجار اشخاص را تابع اراده و تصمیم آن‌ها نمی‌دانستند و به جبر (دترمینیسم) علمی، اعتقاد داشتند و می‌گفتند که مطابق قوانین علمی حوادثی که در دنیا اتفاق می‌افتد تحت تأثیر بعضی علل جبری است. مطابق این جبر که، اساس علوم فیزیکی است، پیوسته از شرایط معینی نتیجه معین به دست می‌آید و در علم برای امکان و تصادف،



جایی نیست. آن‌ها ادعا می‌کردند که کیفیات روانی و رفتار اشخاص را در اجتماع شرایط جسمی آن‌ها تعیین می‌کند و روان‌شناسی ارتباط مستقیم با فیزیولوژی دارد. آن‌ها تحت تأثیر دکتر کلود برنار و کتاب او *مقدمه‌ای بر طب تجربی* بودند.

زولا، می‌نویسد: «رمانتیسم، که مثل کودکان، رؤیا و خیال را به تصویر می‌کشید از مُد افتاده است؛ نویسنده موظف است واقعیت را به تصویر بکشد، جست‌وجوی انسانی را که قوانین فردا بر آن‌ها تکیه خواهند زد وسعت بخشد و بدون هیچ رودربایستی زخم‌های اجتماعی را کشف و علت آن‌ها را پیدا کند.»

برای زولا، «رمان عبارت از گزارش‌نامهٔ تجارب و آزمایش‌هاست.» نویسنده باید تخیل را به کلی کنار بگذارد و دارای حس واقع‌بینی باشد. در جایی دیگر، زولا می‌گوید: «اکنون علم وارد قلمرو ما می‌شود، ما نویسندگان در این مرحله از کارمان تشریح‌کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم، همان‌طور که فیزیولوژی‌دان دنبالهٔ کار فیزیک‌دان و شیمی‌دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجاربمان کار فیزیولوژی‌دان را، دنبال می‌کنیم... خلاصه، همان‌طور که شیمی‌دان یا فیزیک‌دان، روی مواد بی‌جان کار می‌کند و فیزیولوژی‌دان اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می‌دهد، ما هم باید روی صفات و مشخصات و هوس‌ها و تهورات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری کار کنیم.»

مسئله وراثت: ناتورالیست‌ها با اصرار زیاد بر تأثیر وراثت در وضع روحی اشخاص تأکید داشتند. زیرا معتقد بودند که شرایط جسمی و روحی هرکسی از پدر و مادرش به او رسیده است. در مورد مسئله وراثت، زولا، از لوکا و کتاب او تحت عنوان *رسالهٔ وراثت* الهام گرفت و بر اساس این نظریه مجموعهٔ *روگون ماکار* را در بیست جلد تحت عنوان *تاریخ طبیعی و اجتماعی یک خانواده در زمان امپراتوری دوم* را نوشت.

مشخصات آثار ناتورالیستی را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

۱. فرد یا اجتماع بشری دارای هیچ‌گونه مزایا و سجایای اخلاقی نیست و اگر چنین مزایایی در او دیده شود، حاصل اراده خود او نیست، بلکه زاییدهٔ قوانین علمی و عوامل طبیعی است. در نتیجه در آثار ناتورالیست‌ها مردم اختیاری از خود ندارند. همه‌جا بدی و ریا و خیانت و تیره‌روزی به چشم می‌خورد و انسان‌هایی که از آزادی اراده محروم‌اند، در زیر بار جبر و شرایط جسمانی و ارثی دست و پا می‌زنند.

۲. در آثار ناتورالیستی به ذکر و تشریح جزئیات می‌پردازند و این تشریح بیشتر نظیر تحقیق پزشکی و علمی است.

۳. وضع جسمانی، به عنوان اصل پذیرفته شده است و تظاهرات روحی، اثر و نتیجه‌ای از شرایط جسمانی است. و وضع جسمی بنا به قوانین وراثت، از پدر و مادر به انسان می‌رسد.

۴. در آثار ناتورالیستی اغلب مکالمهٔ اشخاص، به زبان محاوره آورده می‌شود و منظور، نزدیکی هرچه بیشتر به واقعیت است. می‌توان گفت ناتورالیست‌ها، اولین کسانی بودند که به کار بردن زبان محاوره و عامیانه را در آثار ادبی رواج دادند ولی در نگارش، رسم‌الخط زبان کلاسیک را رعایت می‌کردند.

ویژگی مهم متن‌های نمایشنامه‌های ناتورالیستی، توصیف مفصل فضای صحنه‌هاست. ناتورالیست‌ها به دکور و لباس اهمیت فوق‌العاده زیادی می‌دهند. آن‌ها می‌خواهند جزئیاتی که رمان‌نویس در مورد هرچیز در رمانش شرح می‌دهد، در نمایشنامه به وسیله دکور و لباس نشان دهند.

درام ناتورالیستی، درامی است که بدون اینکه قهرمان باشد و حرف‌ها در آن جوشیده از درون خود شخصیت‌های نمایشنامه به نظر رسد.

برنارد شاو می‌گوید: «درام این نیست که دوربین را رو به طبیعت بکاریم، درام یعنی نمایش داستانی کشمکش ارادهٔ انسان با محیطش، یعنی نمایش مسئله.»

می‌توان گفت ناتورالیست‌ها، با افشای اخلاقیات ریاکارانه و بیدادگری‌های اجتماعی، طلایه‌داران ادبیات متعهد قرن بیستم بودند.

فضای پایان قرن نوزده، نگرانی‌ها، فساد، ظهور سمبولیست‌ها، برای مکتب گروه مدون ضربه‌زننده بود، اما ناتورالیسم به همه‌جا رفت و منتشر شد و تأثیرش را نمی‌توان انکار کرد. این‌چنین است که رِمی دوگورمون[۲] که سمبولیست بود، اعلام می‌دارد «مشاهده دقیق» برای هر هنرمندی لازم است. این احتیاج به دقیق بودن را ناتورالیسم در خون ما وارد کرده است.»

«لیلیان فورست» و «پیتر اسکرین» در کتاب *ناتورالیسم* می‌نویسند: «ناتورالیسم، در تلاش مجدانهٔ کشاندن هنر به راه علم شکست خورد و در این کار غلط، به‌جز این هم انتظار نمی‌رفت.» به نظر من، ناتورالیست‌ها به قابل

فهم کردن مسائل روان‌شناسی و پزشکی کمک کردند. نمایشنامه‌های ناتورالیستی، سهم بزرگی در جلب توجه محققان به مسئله وراثت روانی و جسمی داشتند و شاید بتوان گفت پیشرفت دانش ژنتیک، که انقلابی در علم پزشکی است و وراثت فیزیکی و در نتیجه روانی را کاملاً به اثبات می‌رساند، نتیجهٔ این توجه باشد. به‌هرحال توجه کردن به مسائل علمی برای دریافت چراها و درک ریشهٔ مشکلات انسانی و اجتماعی و ریشه‌یابی علل ناهنجاری‌ها که با ویکتور هوگو شروع شد، ناتورالیست‌ها آن را به اوج رساندند. و بی‌شک، به‌خصوص با مبارزات امیل زولا، در بسیاری از کشورهای اروپایی موجب به زیر سؤال بردن مسئله قضاوت انسان بر انسان و اینکه قاضی ممکن است در قضاوت اشتباه کند و در نتیجه، حذف اعدام شد.

ناتورالیسم در آثار ایبسن

هنریک ایبسن (۱۹۰۶-۱۸۲۶) در سال ۱۸۹۹ آخرین درامش *وقتی که ما در میان مردگان بیدار خواهیم شد* را به چاپ رساند و نام «خاتم دراماتیک» بر آن نهاد و این، واقعاً خاتم فعالیت ادبی‌اش بود، زیرا بیماری دیگر به او اجازه نداد که به نوشتن ادامه دهد. او شاعر بزرگی بود و در سال ۱۸۷۱ یک مجموعه شعر به چاپ رساند. ولی تمامی توانایی خلاقیتش را به درام اختصاص داد. او سال‌ها با مخالفان لجوج سرسخت روبه‌رو بود، ولی توانست بالاخره پیش‌داوری‌های زیباشناسی تماشاگران و منتقدان را بشکند و بیش از هر نمایشنامه‌نویس دیگر اروپایی، روح تازه‌ای در درام بورژوازی اروپایی بدمد.

در نمایشنامه‌های واقع‌گرایش، او طبقهٔ متوسط مردم زمانش، یعنی موجوداتی که در زندگی روزمره با آن‌ها برخورد می‌کنیم را توصیف می‌کند موجوداتی که ناگهان با بحرانی روبه‌رو می‌شوند که زندگی آن‌ها را یا به دلیل نداشتن بصیرت و یا رفتار گذشته‌شان، عمیقاً دگرگون می‌کند. آن‌ها خود موجب به وجود آمدن این بحران‌ها هستند، بحران‌هایی که مجبورند برای آن‌ها زندگی گذشتهٔ‌شان را دوباره تکرار کنند. او قبل از اینکه اولین درام رئالیستش، *حمایت‌های اجتماع* را بنویسد، ۲۵ سال، سابقه ادبی داشت. او ۲۷ سال در خارج از کشورش، در ایتالیا و آلمان، زندگی کرد. وطنش را در ۳۶ سالگی ترک کرد و در ۶۳ سالگی به وطنش بازگشت و در ۷۸ سالگی در آنجا به ابدیت پیوست.

تئاتر ایبسن، آیینهٔ تمام‌نمای عصر او بود. دورهٔ کارهای بدیع و نوپردازانهٔ او، با عصری همراه شد که شاهد رشد سریع طبقه‌ای بود که نه‌تنها به ادبیات بی‌اعتنایی می‌کرد بلکه نسبت به آن خصومت می‌ورزید. این طبقه، طبقهٔ متوسط شهری بود. ایبسن قهرمانان و مخاطبانش را از این طبقه انتخاب کرد. او بسیاری از تحولات آن دوره، نظیر نظام بانکداری، نظام ادارهٔ شهرهای بزرگ، کارکردهای مخفی روزنامه‌ها و روزنامه‌نگاری را در اکثر نمایشنامه‌هایش مطرح کرد. تئاتر ایبسن، مواردی را به نمایش می‌گذارد که بتواند به وسیلهٔ آن، آنچه خود دروغ زندگی می‌نامید، افشا کند.

همین توجه به اصولی‌ترین و عام‌ترین مشکلات بشر، در آستانه تحولات عمیق اواخر قرن ۱۹، او را به یکی از نویسندگان مورد علاقه گروه‌های مختلف سیاسی، تبدیل کرده است. حتی امروز نیز او نمایشنامه‌نویس مورد علاقه مارکسیست‌ها و فمینیست‌هاست.

ایبسن، ظاهری شبیه واقعیت که از واقعیت‌های زمان خودش گرفته است، به تئاتر می‌دهد. مهم‌ترین کار او در این زمینه، استفاده از نثر متناسب با الزامات تئاتر روزگارش بود. بدین معنی که عمق زوایای پیچیده و متعدد شخصیت فردسان‌هایش را که تا آن زمان تنها در زبان متراکم شعر ممکن بود، با زبان نثر، آن هم نثری نزدیک به زبان مردم عادی بیان کرد.

ایبسن، با تیزهوشی، نوآوری‌هایش را بر برخی پشتوانه‌ها و امکاناتی که تئاتر سنتی اروپا به او عرضه می‌کرد بنا گذاشت. او منتهای استفاده را از دکور مجلل قرن نوزدهمی به عمل آورد. به‌طوری‌که فضای آثار او، بدون در نظر گرفتن اتاق‌های بزرگ با مبلمان‌های مجلل، پنجره‌های بزرگ با رعد و برق‌ها و باران‌ها از پس آن‌ها، دورنمای ساحل یا کوهستان‌های سردسیری ناقص و ناکارآمد است.

به طور کلی، ایبسن، نگرش جدیدی نسبت به زمان صحنه‌ای، زمان واقعی، و زمان داستان، ارائه می‌کند. به‌طوری‌که در نمایشنامه‌های او، اگرچه گذشت زمان کنش داستان، خطّی و رو به جلوست، مخاطب با توجه به گسترش داستانی احساس می‌کند با یک زمان حجمی روبه‌روست.

نمایشنامه‌های رئالیستی ابتدای کار او بیشتر نمایشنامه‌های جدلی هستند. در بسیاری از صحنه‌های این متون، دو یا چند شخصیت در باب عقیده‌ای خاص، جدل می‌کنند. اما آخرین نمایشنامه‌های او، بیشتر به مسائل فردی و خانوادگی می‌پردازند.

ایبسن، از سال‌های ۱۸۶۵ با نوشتن نمایشنامهٔ *براند* که می‌توان گفت نقطهٔ عطفی در آثار اوست، تغییر عقیده می‌دهد و احتمالاً تحت تأثیر نویسندگان آلمانی و فرانسوی به مسئلهٔ وراثت توجه می‌کند. البته نه وراثت فیزیکی، بلکه وراثت تاریخی که ریشه مذهبی دارد، یعنی گناه اولیه موروثی که از آدم و حوا به ما رسیده است. او این عقیده را که انسان همواره محکوم به کشیدن این بار گناه است، نمی‌پذیرد و از زبان براند می‌گوید: «نه سکوت و نه ترحم می‌تواند این ننگ را محو کند. مسئولیت گناه موروثی انسان از انسان، از کجا آغاز می‌شود؟ آنگاه که دادگاه بزرگ الهی، برپا می‌شود، چه دادرسی در کار خواهد بود؟ چه کسی را توان شهادت است. جایی که همه گناهکارند، آیا این پاسخ: من پسر پدرم هستم. پذیرفته خواهد شد؟ معمای عمیق و پیچیده و تاریکی که هیچ‌کس را یارای حل آن نیست. انسان درنمی‌یابد چه کوه گناهی از این کلمه حقیر یعنی زندگی، در وجود می‌آید.»

و از آن به بعد، در آثارش به مسئله وراثت فیزیکی و روانی توجه می‌کند. در نمایشنامه *خانه عروسک‌ها* در بحثی که بین «نورا» و دیگر فردسان‌ها، درمی‌گیرد مسئلهٔ وراثت مطرح است:

نورا: کاش من صفات خوب پدرم را به ارث برده بودم.

هلمر: البته عزیزم، در دورهٔ وکالت دادگستری، من مکرر دیده‌ام که تقریباً تمام افراد فاسد و شرور مادرانشان دروغگو بوده‌اند.

خانم لیند: تو خودت هم همین‌طور، تو هم از پدرت ارث برده‌ای. بگو ببینم نورا، این آقای دکتر رانک همیشه مثل دیشب محزون و غمناک است؟

نورا: نه، دیشب کاملاً پیدا بود غصّه‌دار است. می‌دانی، دکتر رانک به یک مرض خطرناک دچار است. سل استخوان دارد، ستون فقرات. بیچاره. پدرش مرد خیلی بدی بوده است. در زن‌بازی و کارهای بد دیگر افراط می‌کرده است. از این جهت بچه‌اش از کودکی بیمار بوده است. ملتفت می‌شوی؟

خانم لیند: اما، نورا جان، بگو ببینم تو این اطلاعات را از کجا آوردی؟

نورا: اوه! وقتی آدم سه بچهٔ کوچک دارد، گاهی اشخاص به دیدنش می‌آیند که راجع به مسائل طبی اطلاعاتی دارند و راجع به این‌چیزها حرف می‌زنند.

رانک: با هیولای مرگ که جلوی چشم است؟ این‌طور آدم کفارهٔ گناهان دیگران را بدهد، این عدالت است؟ و در هر خانواده‌ای یک نفر مکافات اعمال زشت دیگران را باید بدهد... ستون فقرات من بیچاره، باید به دلیل تفریح‌ها و خوشگذرانی‌های پدرم به این درد دچار بشود؟

نورا: دکتر رانک، معلوم می‌شود شما امروز مشغول آزمایش‌های علمی بوده‌اید؟

هلمر: کسی که مایهٔ خوشی و افتخار من بود، دروغگو، متقلب، بدتر، جانی... شرم‌آور است!..

احتمال چنین اتفاقی را می‌باید پیش‌بینی کرده باشیم. بی‌اعتنایی‌های پدرت به اصول اخلاقی... ساکت باش... بی‌اعتنایی به اصول

اخلاقی را از پدرت بـه ارث برده‌ای. نه مذهب، نه اخلاق، نه حسّ وظیفه‌شناسی، حالا من دارم عقوبت، پس می‌دهم.

همین بحث را در نمایشنامه *اشباح* می‌بینیم:

خانم آلوینگ: این است که شوهر من همان‌طور که تمام عمرش گناهکار بود، گناهکار هم از دنیا رفت... همان‌طور که پیـش از ازدواجش با من، هرزه و گمراه بـود بعد از ازدواج، یعنی در تمام نوزده سال زندگی زناشـویی ما، آلوینگ مردی هرزه و بی‌احتیاط باقی ماند.

اوزوالـد: ایـن معروف‌ترین دکتـر پاریس بود که من کسـالتم را برایش شـرح دادم. آن‌وقت او از مـن سـؤالاتی کرد که من فکـر می‌کردم هیچ ارتباطی با کسـالتم نـدارد. اول مقصودش را نفهمیدم.

خانم آلوینگ: خوب؟

اوزوالـد: بالاخـره گفت: «شـما از کودکی به ناخوشی خوره، دچار بوده‌اید.» «ورمولو» و این همان کلمه‌ای بود که گفت:

خانـم آلوینگ: (با صـدای گرفته) مقصودش چه بود؟

اوزوالد: گفت: «کفـارهٔ گناه‌های پدر را فرزند می‌دهد.»[۳]

رژین: اوه! آنچه باید بشود می‌شود، اگر اوزوالد به پدرش رفته است، من لابد به مادرم می‌روم.

اوزوالـد: کسـالتی که من دارم ارثی اسـت... فریاد نکش مادر. من نمی‌توانم تحمل کنم. بله، مادرجان، بیماری اینجاسـت... و هر آن ممکن است بروز کند.

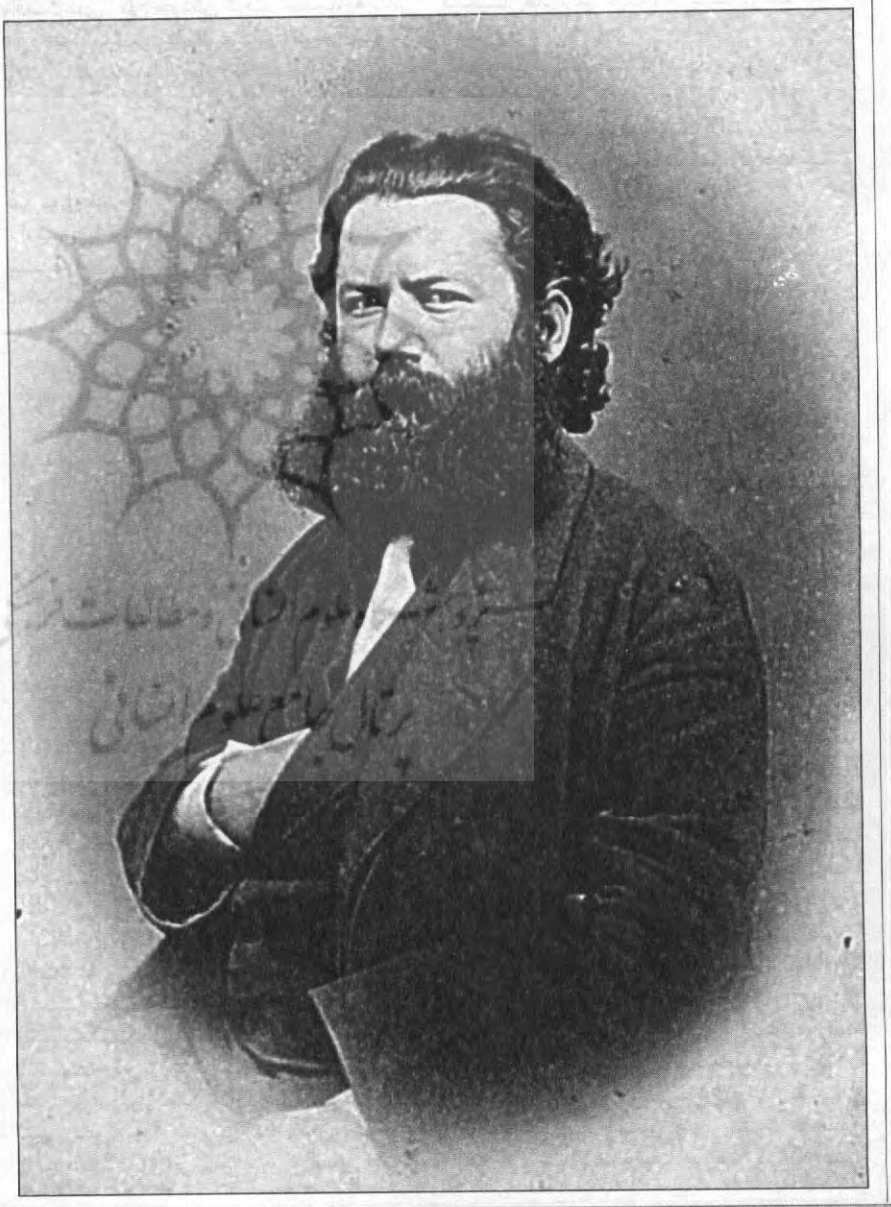
درباره نمایشنامه *اشـباح* بسیاری از منتقدان مسـئله اساسـی آن را تـوارث، به‌خصـوص در مـورد بیماری‌های مقاربتی دانسـته‌اند. به نظر آن‌ها ایبسـن، ماننـد تراژدی‌نویسـان یونانی، عنصر کلیدی تراژدی را سرنوشـت می‌دانسـته که در اشـباح در جامهٔ تـوارث رخ نموده. البته خود ایبسـن، این موضوع را نفـی نمی‌کند. اما به نظر می‌رسـد فرد آزادی‌خواه و روشن‌فکری مانند ایبسـن، نمی‌تواند عامل سرنوشـت را در نظر داشته باشـد و به همین جهت به واقعیات که معلول علل خاصی هستند، توجه دارد عللی که از بی‌مبالاتی، بی‌سـوادی، فقر و مشـکلات اجتماعی ناشـی می‌شـود. مسـئله مهم‌تر، نوع برخورد با آنچـه توارث می‌نامیم می‌باشـد. در واقع یکـی از دلایل فاجعه در نمایش *اشـباح*، نه‌تنهـا در وراثـت، بلکه ترس بیهـوده از تأثیر توراث اسـت. همان ترسـی که خانم آلوینگ را وادار بـه پرده‌پوشـی‌های بی‌مورد کرده اسـت، یا پـدر را به جای یـک مؤمن واقعـی، به یک محافظـه‌کار تبدیل کرده اسـت. یکی از عوامل تراژیک به‌خصوص در سرنوشـت رجین، همین بی‌اطلاعـی او از واقعیـات و پرده‌پوشـی‌های بی‌مورد اطرافیان در برابر اوست.

نمایشـنامه *اشباح* که در سـال ۱۸۸۱ منتشر شـد، در هرجا که به صحنه رفت، خشـن‌ترین و پیچیده‌ترین واکنش‌هـا را پدید آورد و بحث زیـادی برانگیخـت. در آلمان نقطـهٔ عطفی در درام مدرن به شـمار آمد، در انگلستان، واکنش در برابر نمایش *اشـباح* از همه‌جا شـدیدتر بود، ایبسـن در نامه‌ای در اوت ۱۸۸۳ خواسـت که نمایشنامه‌اش «بدون هیچ‌گونه پرهیز از اجرای واقع‌گرایـی کامل» به صحنه رود. روزنامه *دیلی تلگـراف* نتیجه را «یک فاضلاب روباز، یک زخم چرکی باز، یک عمل کثیف در ملأ عام» توصیف کـرد. تنهـا در پرتو واکنش‌هـای جنون‌آمیزی از ایـن دسـت، می‌تـوان هیجانی را کـه درام ناتورالیسـتی در میـان تماشـاگران زمان خود ایجاد کرد به‌درستی دریافت.

ایبسـن، با احضار ارواح کمین‌کرده در جامعهٔ بورژوایی و افشـای بی‌رحمانهٔ حقیقت نهفته در پـس «دروغ اجتماعی» و بررسـی شـگفت‌آور عملکرد وراثت در ناخوشـایندترین شکل عینی آن، بیماری سیفلیس مادرزادی، موجب شد که نمایشنامهٔ *اشـباح* در درام ناتورالیستی اهمیتی معادل *ترز راکن* زولا، در رمان ناتورالیستی پیدا کند.

گسـترش منطقی و آهنگ موزون گفت‌وگوها در نمایشـنامهٔ *اشـباح*، از دیـد معاصـران آن، تصویر دقیقـی از مکالمات بورژوازی اواخر قرن نوزدهم بود. جای گرفتن *اشـباح* در کانون درام ناتورالیستی دو دلیل داشت:

۱. انسـان معاصـر را در محیـط فرهنگـی و اجتماعی‌اش بررسـی می‌کرد. خانم آلوینگ در



گفت‌وگوی طولانی‌اش با کشیش ماندرس، در پردهٔ دوم به او می‌گوید:

«فقط چیزهایی که ما از پدر و مادرمان به ارث می‌بریم نیست که ذهنمان را مشغول می‌کند. همه‌جور نظریه‌های کهنه و انواع و اقسام باورهای منسوخ قدیمی و چیزهایی مثل این‌هاست. این‌طور هم نیست که در وجود ما فقط ادامهٔ حیات می‌دهند، اصلاً آنجا جاخوش کرده‌اند و دست از سرمان برنمی‌دارند.

۲. ایبسن، از مسئله اصلی عینیت کامل، به‌خوبی آگاه بود. او در نامه‌ای در تاریخ ۶ ژانویه ۱۸۸۲ می‌نویسد: «سعی من این بود که این احساس را در خواننده ایجاد کنم که دارد یک واقعیت را تجربه می‌کند. اما اگر در عین حال سعی می‌کردم عقاید نویسنده، یعنی خودم، را در گفت‌وگوها بگنجانم نقض غرض می‌شد... در هیچ‌کدام از نمایشنامه‌های من نویسنده این‌قدر خارج، این‌قدر غایب نیست.»

ایبسن، در نمایشنامه دشمن مردم یکی از اصول مکتب ناتورالیسم را به دو طریق ارائه می‌دهد. یک اظهارنظر دکتر استوک مان، دربارهٔ حمام‌های آب گرم بر اساس پژوهش‌های آزمایشگاهی دقیق و علمی و دیگر به آزمون کشیدن و زیر ذره‌بین بردن مردم شهر، از شهردار گرفته تا روزنامه‌نگار، سرمایه‌دار تا ملوان، دائم‌الخمر و کارگر و همسر و فرزند دختر و پسر، در کل همهٔ طبقات و نمونه افراد از زن و مرد با شغل‌هایی که در یک شهر کوچک وجود دارد. ایبسن، همهٔ آن‌ها را در برابر کاتالیزور پست و مقام و شغل که منجر به داشتن پول برای زندگی است، قرار می‌دهد و همه در این آزمایش مردود می‌شوند. همه‌کس نمی‌تواند از مادیات بگذرد، در برابر پول و مقام همه‌چیز انسانی حتی شرفش می‌تواند معامله شود و آن‌کس که برای پول از گفتن حقیقت دست برنمی‌دارد و می‌خواهد دوست مردم باشد باید به این دل‌خوش کند قوی‌ترین انسان‌ها کسی است که تنهاست. شاید بتوانیم بگوییم یونسکو هم به این کشف نایل آمده بود زیرا برانژه دوست و همزادش در *کرگدن‌ها* و *در پادشاه می‌میرد*، قوی‌ترین انسان‌ها بود.

ایبسن در *دشمن مردم* سه بار به مسئلهٔ وراثت اشاره می‌کند، دو بار به مکالمهٔ دکتر و برادرش شهردار:

شهردار: من به این قبیل کنایه‌های خصوصی اعتراض ندارم.

دکتر: (بدون اعتنا و تشویش) علت عامی بودن او را هم نباید اصل و نسب او دانست. او هم مثل من، از اخلاف یک دزد دریایی شرور است از مردم پومه‌رانی یا حوالی آن...

شهردار: این‌ها افسانه‌بافی است. تکذیب می‌کنم.

دکتر: علت عامی بودن برادرم این است که عیناً مانند اجدادش فکر می‌کند و افکار کهنه را کورکورانه می‌پذیرد. این قبیل اشخاص مقلد و محافظه‌کار و کهنه‌پرست که بی چون و چرا افکار کهنه را می‌پذیرند، اگر عامی نباشند، پس چی هستند؟ برادر ظاهرالصلاح من، در حقیقت هیچ‌گونه امتیازی بر سایر افراد عامی ندارد. از افکار آزاد کاملاً بی‌بهره و مخالف آزاد فکری است.

و در مکالمهٔ بی‌لینگ و دو مرد:

بی‌لینگ: آه! چه بگویم! همیشه روی میزش گروگ هست.

مرد سوم: من فکر می‌کنم بعضی اوقات جنون به سرش می‌زند!

مرد اول: نمی‌دانم جنون در خانواده‌اش سابقه دارد یا نه؟

در آخرین دیالوگ، ایبسن، از زبان مرد اول، اعتقادش را به تأثیر وراثت و الکل در بیماری روانی نشان می‌دهد. در نمایشنامهٔ *مرغابی وحشی* نیز مسئله وراثت، مطرح است به‌خصوص وراثت فیزیکی:

گرگرز: یعنی دارد کور می‌شود؟

پالمار: بله، البته، فعلاً فقط علائم اولیه‌اش ظاهر شده و تا مدتی هم ممکن است خودش متوجه نشود. اما دکتر به ما اعلام خطر کرده، هیچ کارش هم نمی‌شود کرد.

گرگرز: چه بدبختی بزرگی! علتش چیست؟

پالمار (آه می‌کشد): ظاهراً ارثی است.

گرگرز: (جا می‌خورد) ارثی است؟

جینا: مادر پالمار هم چشم‌هایش ضعیف بود.

پالمار: بله، البته، این‌طور که پدرم می‌گوید.

در پرده دوم، آکدال فاش می‌کند که چشم‌های ورل ضعیف است. جینا می‌خواهد این ارثی بودن را به مادر پالمار نسبت دهد در صورتی که دخترش، دختر نامشروعش، از آقای ورل ضعف و بیماری چشمانش را به ارث برده است. و در پردهٔ سوم مسئلهٔ روانی را ارثی می‌داند:

رلینگ: آخر... لعنت بر شیطان!... مگر نمی‌بینی؟ یارو پاک خل است، دیوانه است، عقل درست و حسابی ندارد.

جینا: بفرما این را هم من گفتم؟ مادرش هم، همین‌طور بود، گاهی وقت‌ها می‌زد به سرش و حال خودش را نمی‌فهمید.

ورل: وجدان تو علاج‌پذیر نیست، پسر، بیخود به خودت زحمت نده. وجدان تو از بدو تولد بیمار بوده، این هم میراث مادرت است، گرگرز... یعنی جز این چیزی نداشت که برایت بگذارد.

در همین پرده مسئلهٔ پرداختن به علم و تجربه مطرح است:

پالمار: با خودم عهد کردم که اگر به این صنعت رو آوردم، سطح این حرفه را تا آنجا بالا ببرم که هم هنر باشد هم علم. با این هدف شروع کردم به کار کردن روی این اختراع بزرگ.

گرگرز: حالا این اختراع چی هست؟ به چه کاری می‌خورد؟

پالمار: فعلاً از جزئیاتش نپرس... چیزی که شب و روز جلوی چشم من است، رسالت من در زندگی است.

پالمار: دیدی حالا؟ انتظار داری روز و ساعتش را هم به تو بگویم؟ اختراع که دست خود آدم نیست، بیشتر به الهام بستگی دارد. به یک شهود آنی. الهام هم که قابل پیش‌بینی نیست.

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان گفت ایبسن، در درام‌هایی که در اواخر زندگی‌اش نوشته، اصول ناتورالیست‌ها را رعایت کرده است یعنی:

۱. به مسئلهٔ توارث فیزیکی و روانی و نه تاریخی و مذهبی اعتقاد داشته است و فردسان‌هایش را بر این اساس آفریده است.

۲. به مسئلهٔ علم و تجربه‌ها و آزمایش‌های علمی و طبی دقیق، و اظهارنظر بر پایهٔ آن‌ها اعتقاد داشته کشمکش‌های فردسان‌هایش و موقعیت‌ها، در آثارش بر این اساس پرداخت شده‌اند.

۳. شرح صحنه‌ها دقیق و کاملاً واقع‌گرایانه است.

۴. زبان فردسان‌هایش زبان محاورهٔ عصرشان و به نثر است.

منابع

براند، ترجمه محمود مهدیان، تهران، بابک، چ اول، بهار ۱۳۵۲.

خانهٔ عروسک، ترجمهٔ مهدی فروغ، تهران، چ بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۹.

اشباح، ترجمهٔ مهدی فروغ، تهران، چ بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۹.

دشمن مردم، ترجمه امیرحسین آریان‌پور، تهران، اندیشه، چ ششم.

مرغابی وحشی، ترجمه اصغر رستگار، اصفهان، فردا، ۱۳۷۹.

مکتب‌های ادبی، نوشته و ترجمه رضا سید حسینی، تهران، نیل، چ چهارم، ۱۳۴۷.

فورست و پیتر اسکرین، *ناتورالیسم*، ترجمه حسن افشار، تهران، مرکز، ۱۳۷۵.

لاگار و میشار، *تاریخ ادبیات فرانسه*، (به زبان فرانسه) قرن نوزده و بیست، پاریس، بورداس، ۱۹۷۵.

پی‌نوشت

۱. رضا سید حسینی، *مکتب‌های ادبی*، تهران، نیل، چ چهارم، ۱۳۴۷، ص ۱۸۲.

2. Remy de gorumont

۳. در فرهنگ مسیحیت، انسان‌ها تاوان گناه اولیهٔ حضرت آدم را می‌دهند و احتمالاً این طرز تفکر از فرهنگ یونانی تأثیر گرفته است چون در اغلب تراژدی‌های یونانی، از جمله مشهورترین آن‌ها، **ادیپ شهریار** فرزندان تاوان گناه نادانی و اعتقادات خرافی پدر را پس می‌دهند و رنج می‌برند و سرانجام در موقعیتی فجیع نابود می‌شوند.